

UN DONO VOTIVO DA QUINDICI ASSI

NOTA SU UN NUOVO BRONZETTO ALLUNGATO DAL TERRITORIO DI VOLTERRA

ABSTRACT

In età tardo-classica ed ellenistica, nella produzione di bronzi devozionali in Etruria, si assiste a una diffusa tendenza ad allungare le proporzioni delle figure, sviluppando influssi che provengono dalle elaborazioni teoriche della scultura greca di IV secolo a.C.; in alcuni casi, si creano immagini allungatissime, nelle quali i rapporti naturali tra le varie parti del corpo sono completamente alterati. In occasione della pubblicazione di un nuovo esemplare di ottima qualità, il presente studio affronta i diversi problemi legati a questa classe di oggetti, dal significato delle dimensioni accresciute al peso del metallo, dalla circolazione dei modelli e degli artigiani alla possibile origine del gusto all'allungamento delle figure. Si tenta una risposta ai diversi punti, sostenendo che l'allungamento è dettato dal desiderio di fare emergere la propria offerta nella folla degli altri votivi all'interno dei santuari, che l'altezza spropositata si inserisce entro una scala determinata di valori dimensionali e che il peso è commisurato alla monetazione contemporanea. Si sostiene infine che l'origine della tendenza all'allungamento non è senza collegamenti con l'ambiente artistico umbro-settentrionale, dove già nel V secolo a.C. sono realizzate opere simili nella piccola plastica bronzea.

A tendency to extend the proportions of devotional bronze statuettes has been observed in Etruria of the Late Classical and Hellenistic Age, probably due to the influence of fourth century Greek artistic theories. Sometimes the lengthening is exaggerated, so that the natural proportions are completely upset. More recently, a new example of this type has been published, a bronze of high quality from the Volaterran territory (San Gimignano). The present study begins with a new reading of the San Gimignano bronze figurine and examines the different problems related to this class. The conclusions are that the lengthening responds to the desire to make one's own votive offering stand out in the crowd of others in the sanctuaries; that the sizes correspond to a fixed scale of dimensions; that the weight of the metal employed was commensurate with its contemporary monetary value. Lastly, the origin of the idea of elongating a figure is not without connections to the north-Umbrian territory, where artists had been creating similar works since the fifth century.

La scoperta e la pubblicazione, recentissima, di uno splendido bronzetto allungato¹ mi offre l'occasione di riprendere un argomento da me toccato brevemente nel 1999, nel catalogo di una mostra dal titolo "Ombre della sera", che Gabriele Cateni aveva organizzato nel Museo Guarnacci di Volterra, dove aveva fatto confluire, attorno alla celeberrima statuetta lì conservata (*figg. 3 a; 7 d*), un considerevole numero di bronzetti di questa classe singolare². Il nuovo documento (*figg. 1 c; 7 e*), recuperato

¹ GIUFFRÈ - TABOLLI 2019.

² CATENI 1999.

nel contesto di una stipe votiva individuata in località Torraccia di Chiusi presso S. Gimignano, è stato studiato da Laura M. Michetti³, che l'ha inserito nell'ambiente artistico volterrano della prima metà del III secolo a.C., considerandolo una «testa di serie»⁴. Penso che al saggio di Laura Michetti, con le cui considerazioni concordo, si possa aggiungere qualche ulteriore riflessione.

I BRONZETTI ALLUNGATI

Questa classe di bronzi votivi, considerata, fino allo studio di Ornella Terrosi Zanco del 1961, piuttosto un curioso accidente, marginale negli studi di etruscologia, che una vera e propria corrente artistica, ha ricevuto in seguito una certa attenzione⁵. Già questa studiosa aveva colto l'esistenza, all'interno del gruppo, di due filoni tipologico-stilistici, il primo, nel quale il corpo è ridotto a una lamina praticamente liscia, sulla quale si innestano testa e membra riprodotte con una certa fedeltà realistica (qui Serie B) (*figg.* 4-6) e il secondo che, pur nell'allungamento prodigioso delle membra, conserva una riconoscibile sensibilità plastica per una anatomia peraltro estremamente semplificata (qui Serie A) (*figg.* 1-3)⁶. Certo in entrambi i gruppi la tendenza all'allungamento assume aspetti sorprendenti; le parole che gli studiosi hanno utilizzato per definire questo fenomeno, «inconsueto», «surreale», «inconvenzionale», «fantastico», rivelano la difficoltà di inquadrarlo chiaramente all'interno di una tipologia tecnica e formale o di un orientamento psicologico e mentale⁷. Quasi tutti hanno poi invocato motivazioni di carattere religioso o culturale⁸.

Le poche righe che Massimo Pallottino ha dedicato a questa produzione nel suo libro sull'arte etrusco-italica del 1971, summa degli orientamenti critici di mezzo

³ Il materiale della stipe è stato oggetto di una bella mostra, organizzata nel 2019 nel museo di S. Gimignano.

⁴ MICHETTI 2019, p. 58.

⁵ Cfr. BRENDL 1978, p. 330; BONAMICI 1985; BENTZ 1992, pp. 113, tipi 28-29; 136, tav. XXXVIII; VON VACANO 1999; CATENI 1999; BRUNI 2007.

⁶ TERROSI ZANCO 1961, p. 424. La Zanco ha anche ben visto come il fenomeno dell'allungamento delle proporzioni non sia limitato a questa classe, ma sia già presente, se pur in forme più tenui, anche precedentemente e in altri ambienti culturali. (NdA: in qualche caso nel testo e nelle tabelle il nome Terrosi Zanco è semplificato in Zanco).

⁷ Si è fatto talora ricorso a vocaboli più singolari, che ben esprimono il disagio e le perplessità dell'osservatore, come l'appellativo «lemure» usato da M. Guarnacci nel XVIII secolo e poi da DENNIS (1883³), II, p. 189, cfr. TERROSI ZANCO 1961, p. 454 sgg. o il più recente «Ombra della sera», entrambi conati per designare il bronzo più famoso della classe, quello del Museo Guarnacci di Volterra, CATENI 1999, p. 35 sg. Sull'origine dell'ultimo appellativo, oggi corrente, caduta l'ipotesi che il creatore ne sia stato Gabriele D'Annunzio, appare molto più probabile l'attribuzione all'inventiva dello scrittore francese Daniel Rops (Henri Petiot), come ha ben mostrato BRUNI 2007, p. 226.

⁸ Cfr. ad es. CATENI 1999, p. 44 sgg., e BRUNI 2007, p. 226. Sulle diverse interpretazioni, TERROSI ZANCO 1961, pp. 453-457.



fig. 1 - Serie A. a) A.1, da Nemi; b) A.5, da Ancona; c) A.12, da S. Gimignano. Dimensioni: circa 1:3.

Copyright © Giorgio Bretschneider Editore, Roma. 2021.
Per altre informazioni si veda Studi Etruschi Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici
(<https://www.bretschneider.it/catalogo/rivista/10>)
Copia concessa per uso non commerciale.

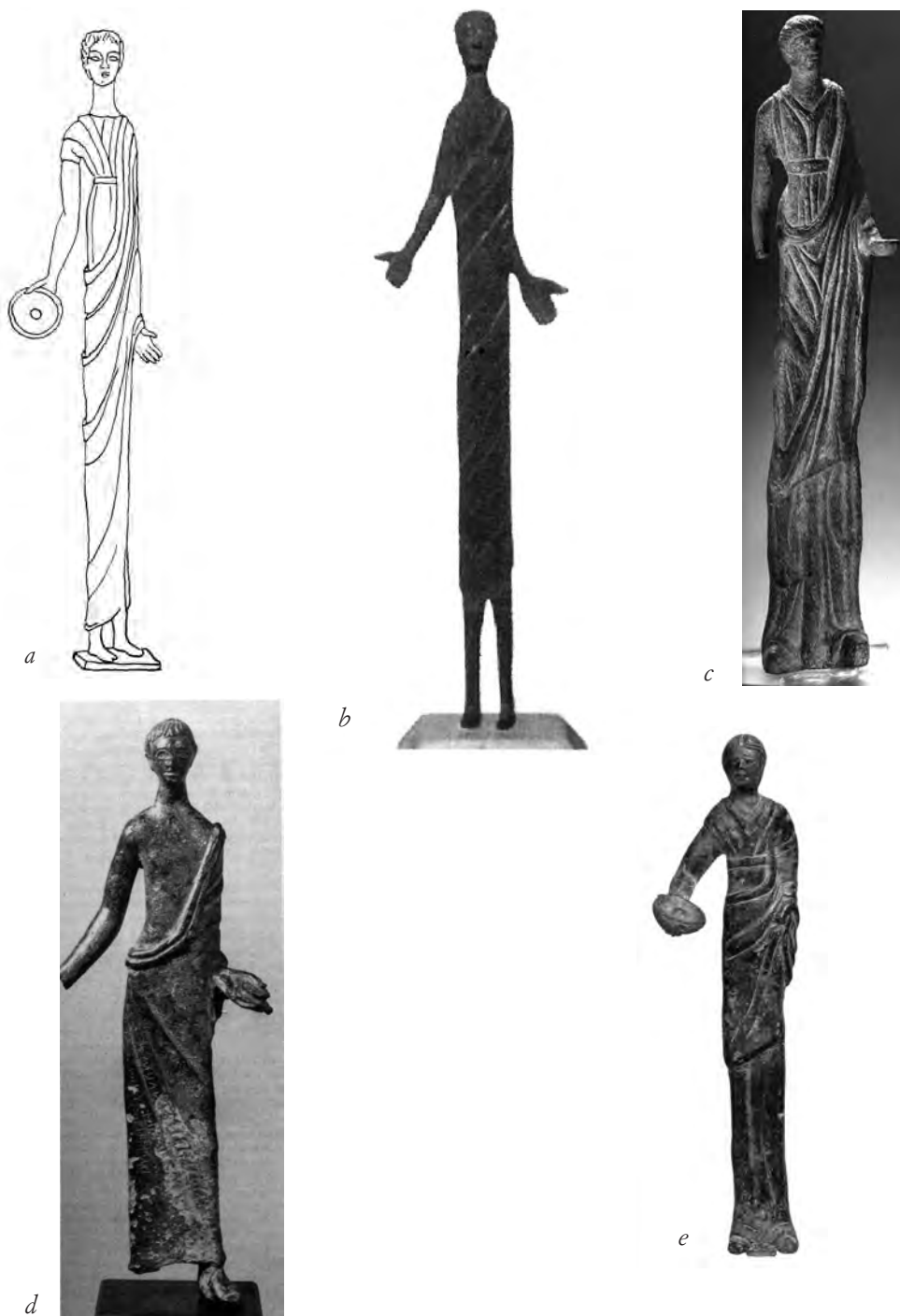


fig. 2 - Serie A. *a*) A.7, da Chiusi; *b*) A.13, provenienza sconosciuta (Napoli); *c*) A.2, da Saline di Volterra-Casabianca (?); *d*) A.8, provenienza sconosciuta (Washington); *e*) A.3, da Volterra, Saline di Volterra-Casabianca (?). Dimensioni: circa 1:3.

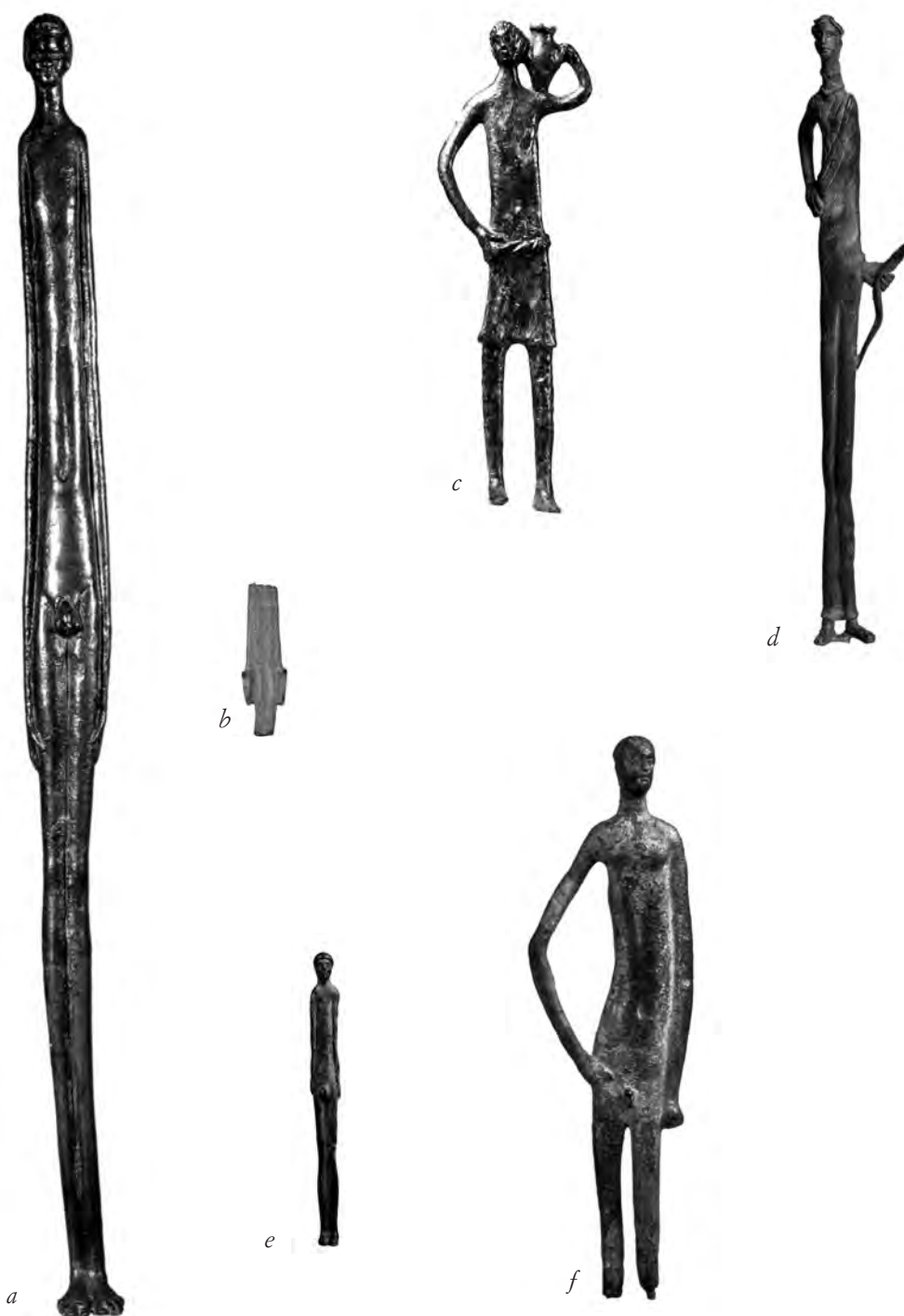


fig. 3 - Serie A. *a*) A.6, da Volterra o dintorni; *b*) A.14, da Colle Arsiccio di Magione; *c*) A.9, Volterra, fonte di Docciola; *d*) A.4, da Perugia; *e*) A.11, dal territorio da Arezzo; *f*) A.10, provenienza sconosciuta (Firenze). Dimensioni: circa 1:3.

secolo e di una personale riflessione sulle manifestazioni artistiche dell'Italia preromana, meritano di essere ricordate. Inserito tra i frutti dell'interpretazione «italica delle forme greche», il fenomeno è descritto come «il comparire di curiose astrazioni di figure allungate, filiformi o costruite a pilastro, talvolta con apprezzabile rigore stilistico e non senza una reminiscenza di antiche invenzioni risalenti al più remoto mondo arcaico»⁹. Un giudizio che mi sembra al tempo stesso acuto ed equilibrato, ma che anch'esso richiede un approfondimento.

MISURE E PESI

Moltissimi erano gli oggetti figurati in bronzo dedicati nei santuari, che riproducevano l'immagine della divinità, le offerte animali o di altro genere a lei dedicate, o, più frequentemente, la figura stessa del fedele, il quale poteva personalizzarla ulteriormente facendo incidere il suo nome sulla statuetta¹⁰. Qualunque fosse la tipologia e la qualità dell'immagine, il bronzetto figurato era però in primo luogo un'offerta di metallo al dio, in quanto il metallo era l'elemento che davvero connotava il valore dell'offerta¹¹. Il bronzo era pesato; e da un certo momento il suo peso era stato quantificato in termini di valore e poteva essere computato con un corrispettivo in denaro. Il metallo in realtà poteva essere donato alla divinità anche in forma grezza, nella forma dell'*aes rude*, e non solo in epoche premonetali, come sembrano far credere le fonti letterarie¹². Anzi è certo che l'offerta di metallo non figurato fosse il modo più semplice e più comune del dono agli dei, anche in epoche assai avanzate¹³. Più tardi, le offerte in metallo si trasformano generalmente in bronzo monetato a suggellare l'importanza del valore codificato.

L'idea di Cateni, semplice e geniale, di pesare il piccolo capolavoro volterrano aveva consentito di sviluppare una ipotesi che si è rivelata fruttuosa, ponendo a confronto il peso della statuetta con quello della più recente delle emissioni monetali della etrusca Velathri, la cosiddetta serie del delfino, rispetto alla quale il valore ponderale misurato (1322 g) corrispondeva esattamente a dieci volte quello dell'asse, calcolato dai numismatici su una media di 132,26 g¹⁴.

⁹ PALLOTTINO 1971, p. 101, tav. 75.

¹⁰ Cfr. ad es. MAGGIANI 1997, p. 7 sgg.

¹¹ Per qualche esempio, MAGGIANI 1999, p. 48, note 2-5.

¹² Mi riferisco al notissimo luogo di Plinio sulla storia della moneta a Roma (*nat.* XXXIII 42-46).

¹³ Come dimostra il racconto di LIV. XXVI 8-9, sulla enorme quantità di pezzi informi di bronzo (*rudera*) abbandonati dai soldati di Annibale, presi da sacro terrore per il sacrilegio compiuto con il saccheggio del santuario di Lucus Feroniae, e ritrovati in grandi mucchi (*aeris acervi*) dai Romani al momento della rioccupazione del territorio, *post profectionem Hannibalis*.

¹⁴ Cfr. CATALI 1998, p. 91, tav. a p. 97. Sarebbe auspicabile ripetere l'operazione di pesatura per tutti i bronzetti integralmente conservati, come si fa ormai regolarmente per gli specchi etruschi.

Il peso dell'Ombra della sera corrispondeva perciò a dieci assi della serie del delfino, che sembra aver circolato nel territorio della città-stato solo fino alla seconda guerra punica¹⁵. Questa constatazione consentiva anche di proporre una cronologia al terzo quarto del secolo, cioè nel periodo ritenuto il più verisimile per il corso della moneta messa a confronto¹⁶; ciò indipendentemente dalla valutazione stilistica¹⁷.

Ma il bronsetto è anche alto quasi esattamente due piedi romani di 29,64 cm (57,5 cm, rispetto a un atteso 59,28 cm). Una circostanza che non sembra possa considerarsi casuale. È infatti noto che l'importanza dell'offerta era anche determinata dalle sue dimensioni¹⁸. Si è spesso richiamata, in lavori recenti, la *mensura honorata* dei Romani, che corrispondeva a un'altezza di tre piedi (90 cm)¹⁹. La misura di due piedi del bronzo volterrano doveva anch'essa rappresentare una misura significativa di riferimento, anche se non abbiamo una fonte letteraria che la giustifichi²⁰. Mi sembra che una ricerca basata sui dati dimensionali consenta di dimostrare che i bronzetti allungati si scaglionano entro una sequenza di misure, basata sul piede romano, sui suoi multipli e sottomultipli²¹.

LO STIRAMENTO DELLA STRUTTURA CORPOREA. UNA IPOTESI

A questo punto si apre la possibilità di dare un senso alla particolare propensione che molti artigiani del primo e medio Ellenismo dimostrano all'allungamento delle figure, sino a raggiungere proporzioni del tutto innaturali. Il loro interesse sembra confinato, almeno negli esemplari di un certo impegno formale, alla resa dei tratti della testa e del volto, delle mani e dei piedi, come giustamente ha osservato l'editrice del nuovo esemplare²² e come d'altronde avevano già notato studiosi come il

¹⁵ Considerazioni sulla datazione delle emissioni con il delfino al periodo immediatamente a ridosso della seconda Punica, in MAGGIANI 1999, p. 48 sg.; cfr. ora MICHETTI 2019, p. 55. Come ricorda Festo, dieci assi (romani naturalmente) erano il valore, *apud antiquos*, di una pecora (*oves denis aestimateae*); erano la metà di una multa di media importanza (*in minoribus delictis*): FEST. 220, 22-30 L. Naturalmente non è possibile determinare precisamente il tempo al quale si riferiscono le parole dell'erudito.

¹⁶ MAGGIANI 1999, p. 50.

¹⁷ Le datazioni proposte negli studi recenti, abbandonate le punte ribassiste dell'epoca precedente, si erano attestate nella prima metà del III sec. a.C., così ad es. HAFNER 1966-67, p. 465; CRISTOFANI 1985, p. 275, n. 75; BONAMICI 1985, p. 163, n. 218.

¹⁸ Vedi ad es. COLONNA 1985, p. 24; PARISE 1989-90, p. 104.

¹⁹ Sulla *mensura honorata*, RONCALLI 1982. La misura tripedanea non è riferita, nel passo citato, esplicitamente all'ambito del sacro, bensì alla dedica negli spazi pubblici da parte dello stato di statue in onore di cittadini benemeriti. Su ciò, anche BIELLA 2019, p. 38.

²⁰ Così CATENI 1999, p. 37 sg.

²¹ I valori documentati (cfr. i dati nelle *tabb.* 1-2) sono: 2/3 di piede (A.3, 9); 1 piede (A.2, 4, 5, 7?, 8, 10?; B.2, 3, 4, 5, 8, 9); 1,5 piedi (B.1); 2 piedi (A.6, 13); forse 3 piedi (B.6?). Vi sono anche pezzi di minore altezza (ad es. A.11).

²² MICHETTI 2019, p. 55.

Riis, la Zanco e il Bentz; il resto tocca solo marginalmente il loro impegno. Molti sono stati i tentativi di spiegare il fenomeno²³. Tutti hanno osservato che il fenomeno dell'allungamento delle figure non si accompagna ai segni di una incapacità tecnica; ch  anzi l'artigiano dimostra talvolta di possedere spiccate qualit  nel modellare con cura certe parti, e dimostra anche di possedere una buona consapevolezza del gusto artistico della sua epoca riuscendo a creare opere che spesso, pur nella deformazione delle parti, riescono a mantenere all'insieme un equilibrio armonioso, come osservava Massimo Pallottino.

Ai miei occhi, il significato di questa scelta tecnico-formale risponde a una esigenza fondamentale utilitaristica, ossia quella di avvicinarsi alla gamma delle misure canoniche e soprattutto a quelle considerate importanti, *'honoratae'*, con la minore quantit  di metallo, e dunque con la minore spesa possibile.   evidente che utilizzando una determinata massa di bronzo, la medesima, per creare una statuetta antropomorfa di rigorose proporzioni naturalistiche o al contrario per creare una figura dotata del particolare stiramento del corpo e degli arti riducendo il primo allo spessore di un lamina, il risultato sarebbe stato notevolmente diverso: sia sul piano formale che soprattutto in termini dimensionali²⁴. Ne sarebbe risultato, ovviamente, che, nel secondo caso, il bronzetto sarebbe risultato pi  alto, anche molto pi  alto dell'altro. Alle spalle del fenomeno dei bronzetti allungati non stanno, a mio parere, una esigenza spirituale, un bisogno degli artisti di raggiungere una forma autonoma, magari in contrapposizione con scelte stilistiche ellenizzanti, un vincolo religioso e nemmeno il riflesso di caratteristiche psicologiche o etniche del popolo etrusco, come sembrava a un Riis, che parlava di manifestazione del «gusto (etrusco) per l'eccezionale, il barocco, il fantastico», o a un Tobias Dohrn che inseriva questa peculiarit  stilistica come espressione di una tendenza etrusca innata²⁵; e nemmeno una rinascita dell'idea primitiva di «power in images of the human form that are not human in appearance», come affermava Emeline Richardson, richiamando le teste monumentali dell'Isola di Pasqua²⁶; bens  una esigenza estremamente pratica, quella di ottenere il miglior risultato in termini dimensionali con il minimo dispendio.

²³ TERROSI ZANCO 1961, p. 456 sgg. riassume chiaramente le posizioni di Martha, Riis e Dohrn.

²⁴ TERROSI ZANCO 1961, p. 457 aveva gi  fatto questa banale considerazione, ma in termini perfettamente rovesciati: ella affermava infatti che con la stessa quantit  di materiale e la stessa spesa «i bronzi avrebbero potuto benissimo aver proporzioni corrispondenti alla realt  anatomica». Osservazione corretta, ma mi sembra che sia sfuggita alla studiosa la volontariet  dell'azione, dato che proprio qui sta la chiave del problema: con la stessa quantit  di materia prima si pu  ottenere, stirandone le membra, una statuetta molto pi  grande e dunque meglio visibile se inserita in un gruppo di statuette identiche per peso. Il Martha (1889, p. 502 sgg.) spiegava il fenomeno con il motivo economico di «imitazione in forma ridotta dei grandi bronzi».

²⁵ Il fenomeno rientrava nella categoria da lui denominata «das Vegetative» (DOHRN 1960, p. 132; TERROSI ZANCO 1961, p. 457). Per BRENDL 1978, p. 330 essi dovevano essere letti «as testimonies of a rustic religious conservatism».

²⁶ RICHARDSON 1993, p. 295.

Il risultato così ottenuto doveva essere pienamente soddisfacente, in quanto rispondeva ad una esigenza della clientela, che è comprovata da molti altri indizi, quella di conferire il massimo di visibilità alla propria offerta. Una aspirazione che è in perfetta sintonia con il bisogno di precisa identificazione ricercata dall'offerente nei confronti della divinità.

Anche in altro ambito, quello delle dediche di monumenti iconici da parte dello stato romano a cittadini benemeriti, si possono indicare alcuni parallelismi che costituiscono in certo modo elementi di conferma. Che, in questi casi, il bisogno di visibilità e di distinzione delle immagini dedicate non solo fosse sentito come una esigenza ovvia, ma fosse talora imposto con indicazioni specifiche e addirittura determinato con un vero e proprio decreto è documentato da Plinio il Vecchio; egli ricorda, nello stesso passo in cui fa riferimento alle statue di tre piedi dedicate a coloro che erano stati *in legatione interfecti* (*nat.* XXXIV 23), la figura di Gneo Ottavio, assassinato da Antioco di Siria, in memoria del cui sacrificio *senatus statuum poni iussit quam oculatissimo loco* («nel luogo più in vista», trad. S. Ferri); e fu posta sui rostri. Ancora più eloquente è quanto l'eruditissimo scrittore afferma della pluralità di statue che a Roma nei luoghi pubblici erano impostate al sommo di colonne²⁷; egli ne forniva una spiegazione semplice e convincente, affermando che *columnarum ratio erat attolli supra ceteros mortales* («scopo delle colonne era di essere innalzato sopra gli altri mortali », trad. S. Ferri).

Nei santuari più frequentati doveva essere del pari assai considerevole il numero dei donari accumulati sulle tavole d'offerta, dove essi erano esibiti temporaneamente; nella folla dei doni e delle offerte, spesso anche simili formalmente, alcuni forse spiccavano per particolari caratteristiche. Ma la prima qualità che essi dovevano possedere per essere immediatamente riconoscibili in tanta ressa era certamente quella delle loro dimensioni, in particolare della loro altezza; un elemento di eccellenza che portava la statuette non naturalistica a emergere al di sopra delle altre – *attolli supra ceteros mortales*²⁸. Dunque l'artista si confrontava con il problema di adeguare le sue realizzazioni a una scala metrica precisa: il suo prodotto doveva inserirsi in una griglia di standard dimensionali, utilizzando la quantità di metallo che l'offerente metteva a disposizione. Era suo compito trarne il massimo profitto, tenuto conto che l'opera doveva esaltare i valori figurativi e identificativi (testa, mani, piedi, offerta esibita), soddisfacendo la necessità della loro massima evidenza, cosa che si poteva ottenere stirando la parte del corpo ritenuta meno significativa, e riducendone lo spessore alla sottigliezza di una lamina. Il risultato artistico dipendeva naturalmente dalla capacità del bronzista di cogliere il frutto migliore dell'incontro tra la tradizione classica (greca) e «gli stimoli (ed elementi) di una diffusa e intensa reazione italica», nel senso che a questo processo aveva attribuito M. Pallottino, nell'opera sopra citata²⁹.

²⁷ Che egli ritiene un uso piuttosto antico, *antiquior (celebratio) columnarum*, che risaliva almeno al IV sec. a.C. (*nat.* XXXIV 22).

²⁸ Sul problema, ancora utile TERROSI ZANCO 1961. Vedi anche VON VACANO 1999.

²⁹ PALLOTTINO 1971, pp. 96-97.

IL BRONZO DA TORRACCIA DI CHIUSI (figg. 1 c; 7 e)

L'inquadramento cronologico della figurina che rappresenta un giovinetto si è avvalso soprattutto del dato antiquario e della analisi stilistica³⁰.

Dati importanti sono forniti dal trattamento dei capelli ordinati secondo una moda che si manifesta a partire dal tardo IV secolo, ad es. sulle kelebai di Volterra³¹. Il tipo della pettinatura è prossimo a quello dell'Ombra della sera, ma è più accurato nel trattamento dettagliato delle singole ciocche finemente incise³². Si tratta di una pettinatura che nei personaggi adulti e spesso anche nei fanciulli lascia scoperte le orecchie, mentre queste ultime non sono visibili nei due bronzetti volterrani. Ciò si spiega con l'età giovanile dei personaggi, un fanciullo certo nell'Ombra della sera, un adolescente in quello dalla Torraccia. Lo dimostra a mio parere il "fanciullo che strozza l'oca" di Boethos di Calcedonia, appena evocato da von Vacano, ma che può davvero aver rappresentato il modello colto per questa iconografia³³. Si tratta di elementi che orientano verso un orizzonte che si allarga tra età tardo-classica e primo Ellenismo. A una maggior precisione nella determinazione cronologica possono contribuire anche alcuni dei dati materiali sui quali ci siamo intrattenuti nelle pagine precedenti.

L'altezza di 64,6 cm non corrisponde a un preciso multiplo di una unità di misura³⁴. E apparentemente neppure il suo peso di 2200 g, cui vanno aggiunti una

³⁰ Il primo è legato al tipo di indumento rivestito, la *toga exigua*, il cui bordo inferiore giunge a coprire solo in parte le ginocchia, ed è dunque assai più succinta di quella dell'Arringatore, a mio parere databile alla fine del II sec. a.C. ma anche di quella indossata dai personaggi raffigurati sulla fronte del sarcofago chiusino di Hasti Afunei, databile intorno al 200 a.C. o poco dopo. Sulla datazione dell'Arringatore, è stata avanzata una proposta cronologica molto più alta: COLONNA 1989-90, p. 106, tav. XIX; ma vedi MAGGIANI 1992, p. 36 sg., figg. 1-2, e PAPINI 2004, p. 335 sgg. Sul sarcofago di Hasti Afunei, cfr. COLONNA 1989-90, p. 116, tavv. XXXIX b; XL a. L'analisi stilistica ha preso in considerazione il volto e il trattamento della capigliatura. Il volto dal contorno ovale e allungato non presenta caratteristiche particolarmente significative: si tratta di un tipo che risente del gusto tardo-classico, corrente in Etruria ancora nel IV sec. a.C., come mi sembra indichi, fatte le debite proporzioni, il volto della statua da Cagli, che costituisce un polo di riferimento iconografico, pur nella evidente distanza stilistica e nella assoluta diversità di trattamento della capigliatura, cfr. CRISTOFANI 1985, p. 294, n. 120. Cfr. l'impostazione allungata del volto, le ampie arcate sopraccigliari, armoniosamente disegnate e lievemente calanti verso l'esterno, il naso sottile, diritto e lievemente rialzato, le labbra carnose e dischiuse.

³¹ MICETTI 2019, p. 56; CUE, *Urne volterrane 2. Il Museo Guarnacci*, Parte prima, p. 70, n. 69, fig. a p. 71.

³² Questa pettinatura è stata riconosciuta anche in un gruppo di terrecotte etrusco-laziali del primo Ellenismo. Da ultimo BRUNI 2007, p. 230 sgg., figg. 16-17, che introduce nella discussione una testa in terracotta a Berna.

³³ VON VACANO 1999, p. 29. Anche una bella testa fittile da Cerveteri mostra una florida capigliatura che nasconde in parte le orecchie, cfr. MANDOLESI - SANNIBALE 2012, p. 254 sg., n. 199.

³⁴ Essa deve essere considerata a rigore come pari a due piedi e due onces circa; va inserita nel gruppo bipedaneo, con altezza in eccesso di +4,94 cm: ciò che sarà stato apprezzato come un successo del bronzista, essendo egli riuscito a spuntare una misura notevole con una quantità relativamente esigua di metallo.

decina di grammi per integrare il peso originale, dato che manca buona parte del tenone al di sotto del piede destro, risponde a un esatto rapporto con basi ponderali conosciute; in particolare non fornisce valori soddisfacenti se riferita alla stessa base monetale dell'Ombra della sera, cioè all'emissione più leggera dell'asse volterrano, quella del delfino³⁵. Ma basta volgersi alle altre due emissioni dell'etrusca Velathri per accorgersi che queste ultime possono fornire la desiderata base comparativa. Infatti le medie ponderali determinate per esse, uguali rispettivamente a 147,16 g per la serie del valore e a 146,58 g per quella con la clava³⁶, se moltiplicate per 15, danno valori rispettivamente pari a 2207,4 g e a 2198,7 g, numeri sorprendentemente prossimi al peso (2210 g?) della statuetta da Torraccia di Chiusi. Dunque essa corrispondeva esattamente a quindici assi di quelle emissioni, preferibilmente alla serie più pesante, quella del valore. La cifra abbastanza alta doveva rappresentare evidentemente una misura significativa nella scala di valore dei donari metallici³⁷. Ne consegue che il bronzetto da Torraccia di Chiusi deve essere stato creato all'incirca nel periodo in cui entrarono in circolazione le due serie più antiche, o poco prima.

Questo dato sancisce chiaramente l'antiorità del nuovo bronzetto rispetto all'Ombra della sera, e comporta dunque in termini assoluti una datazione anteriore al terzo quarto del III secolo. Si può intravedere forse anche un *terminus ante quem non*, da fissare probabilmente agli inizi del secolo³⁸. Un *range* cronologico tra primo e secondo quarto del secolo può essere soddisfacente³⁹.

³⁵ Come constata MICHETTI 2019, p. 55.

³⁶ CATALLI 1998, p. 91, nn. 72-73, fig. a p. 156.

³⁷ In ambito umbro, ma in epoca non meglio precisabile, sei assi è computata la cena di due uomini e quindici assi il costo di alcune vittime secondo DEVOTO 1954, p. 406 sg. nelle tavole di Gubbio.

³⁸ Le due serie monetali, del valore e della clava, costituiscono le prime emissioni di *aes grave* delle officine monetarie volterrane. Il loro peso corrisponde quasi esattamente alla metà del peso di una unità ponderale precisa, quella denominata libbra leggera, cfr. MAGGIANI 2002, p. 173, calcolata in circa 286 g. Dunque la monetazione volterrana, fin dal suo inizio, è una monetazione a base semilibrale. Se in questa scelta ha contato l'imitazione del paradigma romano, dove si assiste nel corso del tempo al passaggio da una monetazione librale a una semilibrale, ne potrebbe conseguire un elemento di riferimento cronologico anche per l'inizio della emissione della serie fusa di Volterra. Ciò se conoscessimo il momento dell'introduzione a Roma del nuovo standard. Purtroppo su questo punto non c'è accordo tra i numismatici. Sintesi della questione in CATALLI 1998, p. 141 sgg. Cfr. anche MAGGIANI 1999, pp. 49-56. Naturalmente il fenomeno potrebbe aver avuto luogo indipendentemente, ed essere legato a situazioni locali di crisi economica; cfr. ad es. il cambiamento di valore da 10 a 20 nella monetazione argentea di Populonia, cfr. CATALLI 1998, p. 41 sgg. o anche la riduzione nelle monete a legenda *thezi*, MARAS 2003.

³⁹ Non contrasta con questa conclusione quanto viene dal contesto, nel quale, oltre a un considerevole numero di vasi miniaturistici di forma caratteristica e particolarmente diffusi nell'Etruria settentrionale soprattutto nel medio Ellenismo (BALDINI - RAGAZZINI 2019), è presente un cospicuo record numismatico (MORELLI 2019), il cui più antico documento rientra nel periodo della seconda Punica; e si tratta di una moneta di zecca romana, nell'assenza completa di numerario locale. Poiché come detto l'offerta monetale tende a sostituire completamente l'offerta di metallo configurato, il dato, per quanto teste unico, fornisce un termine *ante quem* alla fine del III secolo abbastanza significativo.

Concludendo, l'editrice giustamente ha proposto un inquadramento dell'operina nel gruppo dei bronzi allungati prodotti a Volterra, cui è possibile attribuire una parte non piccola degli esemplari conosciuti⁴⁰. Questo atelier sembra sviluppare, nel primo Ellenismo, insieme a pochi altri dell'Italia centrale, portandola alle estreme conseguenze, una tendenza all'allungamento già presente in altri ambienti dell'Italia centrale.

La piccola ricerca proposta nelle pagine precedenti può dunque confermare, con un dato che sembra fornito di un notevole grado di 'oggettività', la validità delle conclusioni dell'analisi tecnica e stilistica sviluppata nel catalogo della mostra. Ma quale è stato il ruolo che hanno giocato i bronzetti allungati nel quadro della produzione devozionale in metallo nell'Etruria di età ellenistica?⁴¹.

Cercherò di sviluppare l'argomentazione su tre punti.

1. *I bronzetti che appartengono al Gruppo A (secondo gruppo distinto da O. Zanco – serie naturalistica) non sono tipi originali, bensì rientrano tutti in serie tipologiche ben conosciute. Essi non sono a rigore teste di serie, nel senso che da esse discendono gruppi di bronzi che ne imitano in scala minore i tratti stilistici, ma al contrario rappresentano l'amplificazione di immagini seriali prodotte nella bronzistica devozionale, a loro volta ispirate da opere di età precedente e inserite in una tradizione consolidata e continua (tab. 1).*

⁴⁰ MICHETTI 2019, p. 56 sgg. Gli esemplari attribuibili alla città sono ora almeno sei.

⁴¹ Penso che sia opportuno in primo luogo definire ciò che si deve intendere per bronzetti allungati. Agli inizi dell'età ellenistica, si assiste a una generale tendenza all'allungamento delle figure, da intendere come una applicazione del canone lisippeo. Rispetto alla norma dell'età ellenistica che prevede che il volto dalla sommità della fronte al mento sia la decima parte dell'altezza totale e la testa l'ottava (VITR. III 2), proporzione cui si attengono la statua in travertino da Tarquinia, BARTOLONI - BAGLIONE 1987, p. 234 sgg., tav. LXVII, 3-5, e i sarcofagi figurati dalle due studiosi chiamati in causa, in questa classe il rapporto altezza testa : altezza totale può crescere nella serie plastica fino a 1:19 (Ombra della sera), 1:18 (Torraccia di Siena) e nella serie laminare da 1:18 (aruspice di Villa Giulia) a 1:20/22 (bronzo da Caligiana, B.5). Nella piccola plastica bronzea molti sono i prodotti che si avvicinano a questo rapporto dimensionale. Tuttavia, per non appesantire la documentazione, ho inserito nelle due tabelle che propongo solo i bronzi che superano il rapporto di 1:10 tra testa e altezza totale; per questa ragione ho preferito non inserire né il bronzo orvietano di C. Pomponio, né gli ultimi tre esemplari dell'elenco dato in BRUNI 2007, p. 224, nota 91, che pur si avvicinano a questo rapporto. Non ho inserito nemmeno l'esemplare del Museo Archeologico di Firenze inv. 89739, giustamente valorizzato da BRUNI 2007, p. 223 sg., nota 93, fig. 11, che mi sembra per tipologia (guerriero in assalto) e per stile piuttosto direttamente riferibile ad ambiente umbro.

Nei bronzetti centro-italici del periodo arcaico (525-375 a.C.), il rapporto giunge in alcuni esemplari di Marte in assalto (come COLONNA 1970, p. 56, n. 111, attribuito al Maestro A del Gruppo di Fano) a circa 1:13. Su ciò, *infra*.

| | | | | |
|----|---|---|---------------------------|---|
| 1 | Paris, Musée du Louvre, inv. 321 Divinità | Nemi, santuario di Diana 350 a.C. | 50,2 cm | Zanco 1961, n. 1, p. 446 sgg., figg. 1-2 |
| 2 | Roma, Museo di Villa Giulia, inv. 24475 Offerente femminile | Saline di Volterra-Casabianca (?) 275-250 a.C. | 28 cm | Zanco 1961, n. 2, p. 428, figg. 5-6. |
| 3 | Roma, Museo di Villa Giulia, inv. 24474 Offerente femminile | Saline di Volterra-Casabianca (?) 250 a.C. | 22 cm | Zanco 1961, n. 3, p. 430 sgg., figg. 5-6. |
| 4 | Roma, Museo di Villa Giulia, inv. 24477 Offerente femminile con offerta serpentiforme | Perugia 250 a.C. | 29 cm | Zanco 1961, n. 4, p. 433, figg. 7-8. |
| 5 | Paris, Musée du Louvre, inv. 322 Orante femminile | Ancona 325-300 a.C. | 33 cm | Zanco 1961, n. 9, p. 442 sg., figg. 17-18 |
| 6 | Volterra, Museo Guarnacci, inv. 226 "Ombra della sera" | Volterra o dintorni 250-225 a.C. | 57 cm | Zanco 1961, n. 10, p. 446 sgg., figg. 19-22. |
| 7 | <i>Olim</i> Chiusi, Museo Sozzi Offerente femminile con patera | - 300-275 a.C. | 28? cm | Zanco 1961, p. 452, fig. 28 |
| 8 | Washington, collezione privata Offerente maschile | - 300 a.C. | 26 cm | Colonna 1991, p. 89 sgg., figg. 10-11. |
| 9 | Volterra, Museo Guarnacci, inv. 1971/1 Acquaiolo | Volterra, fonte di Docciola 250 a.C. | 20,8 cm | Bruni 2007, p. 224, nota 91 |
| 10 | Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 150 Giovane nudo stante | - 250 a.C. | 24 cm | Bonamici 1985, p. 165, n. 219 |
| 11 | Arezzo, Museo archeologico, inv. 11783 Devoto nudo | Territorio di Arezzo (?) 250-225 a.C. | 12,9 cm | Cateni 1999, p. 41, figg. 34-36. |
| 12 | S. Gimignano, Museo Civico Archeologico Offerente femminile | S. Gimignano-Torraccia di Chiusi 300-275 a.C. | 64, 6 cm | Michetti 2019, p. 51 sgg., figg. 5.1.1-7 |
| 13 | Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5548 Orante (o offerente) con mantello e tunica | - 200-175 a.C. | 30,6 cm | Bruni 2007, p. 221, nota 87, fig. 9 |
| 14 | Perugia Museo Archeologico Nazionale, s. inv. Parte centrale di figura di devoto nudo | Colle Arsiccio di Magione 225-200 a.C. | 6,5 cm ca. (frammento) | Maggiani 2002, p. 281, fig. 20, in basso a sin. |

tab. 1 - Bronzetti allungati. Gruppo A.

Il nuovo monumento costituisce un eccellente punto di partenza. Struttura del corpo, abbigliamento e ponderazione, attenuata ma ancora sensibile, rientrano a pieno titolo entro un noto standard figurativo, particolarmente affermato nella produzione bronzistica corrente, che M. Bentz ha raccolto nel tipo 30.1-3, rappresentato da una ventina di esemplari⁴². Si tratta di una produzione di qualità, che manifesta, come è stato detto da Bentz, forti accenti del primo Ellenismo⁴³. Il bronzo dalla Torraccia è vicino nella posizione delle braccia, con la mano sinistra che esce appena dalla toga con il palmo in avanti e con la destra abbassata con patera, al gruppo 30.1⁴⁴. Si può dunque pensare che il bronzo trovi il suo ambiente formativo nell'area compresa tra il Senese, l'Aretino e il distretto di Cortona, un ambiente che doveva essere aperto a influssi provenienti dall'area meridionale dell'Etruria, come sembra indicare il bronzo orvietano di *C. Pomponio(s) Virio(s)*.

A questi siti va certo aggiunto anche Chiusi: vedo anch'io, come L. Michetti, un buon aggancio della statua da S. Gimignano con il bronzetto chiusino, oggi perduto, A.7, noto da un disegno dell'Inghirami, che è però femminile (*fig. 2 a*)⁴⁵.

Il gruppo tipologico Bentz 30.1 è continuato dal gruppo 31.1-2, che presenta la fondamentale distinzione dell'aggiunta della tunica sotto il mantello, una innovazione del costume databile tra la fine del III e l'inizio del II secolo a.C.⁴⁶ Perciò il gruppo dei bronzi con il solo mantello (Bentz 30.1) si daterà nell'ambito del III secolo, con la concreta possibilità che la datazione possa risalire anche alla prima metà, come indica il bronzetto volsinese dedicato da *C. Pomponio(s) Virio(s)*, verisimilmente anteriore al 264 a.C.⁴⁷

Si può affermare che la statuina da S. Gimignano è stata realizzata nel territorio di Volterra: il modello tipo Bentz 30.1 viene manipolato, stirando l'immagine fino alla dimensione bipedanea (e oltre). Il risultato dovette essere gradito, perché l'immagine ha fatto scuola, non nel senso che abbia creato copie ridotte di sé stessa⁴⁸, ma nel senso che la tecnica fu applicata a altri tipi figurativi. È infatti acclarato che notevoli elementi di somiglianza si colgono in alcuni noti bronzi volterrani; in particolare nel

⁴² BENTZ 1992, p. 115 sgg. I tre sottogruppi registrano provenienze da Siena e da Orvieto (30.1.2 è il noto bronzo di *C. Pomponio Virio*, fortemente allungato e appiattito, ma con un rapporto inferiore a 1:10), nonché da Volterra, Arezzo e Montalcino. Il gruppo in genere presenta dimensioni piccole (circa 3 onces), ma conta anche due notevoli esemplari di un piede ca. Il sensibile movimento sinuoso è tipico del gruppo 30.1, ma si perde quasi completamente negli altri due.

⁴³ BENTZ 1992, p. 137.

⁴⁴ Si veda ad es. 30.1.3, dal Senese, BENTZ 1992, p. 116, tav. XXXIX, fig. 218.

⁴⁵ Come dimostra l'abbigliamento, con la tunica cinta sotto il seno.

⁴⁶ Su ciò, MAGGIANI 1985. Ma cfr. già COARELLI 1973, scheda n. 422.

⁴⁷ CRISTOFANI 1985, p. 273, n. 66.

⁴⁸ La statuina del Museo Guarnacci n. 10/52, FUMI 1976, p. 74, fig. 156, di dimensioni normali, che appartiene al gruppo BENTZ 1992, p. 118, 31.1 (31.1.3), non sembra derivare direttamente dal bronzo da S. Gimignano.

“grande portatore d’acqua” del Museo Guarnacci (A.9) (*fig. 3 c*)⁴⁹, nel quale trovo analogie nel trattamento ancora volumetrico degli arti, nella trattazione dell’indumento portato sui fianchi, nelle dita delle mani accuratamente realizzate e nelle ciocche dei capelli, solo un po’ più schematiche e approssimative; una somiglianza che mi sembra poi estendersi alla stessa Ombra della sera, A.6 (*fig. 3 a*). Quest’ultima, del resto, rappresenta, come è stato da tempo visto, l’amplificazione, con il medesimo procedimento delle due statuette precedenti, di un tipo figurativo ampiamente diffuso nel medesimo areale dal quale sono stati prodotti i tipi 30 e 31. Infatti il gruppo Bentz 28⁵⁰ comprende numerosi esemplari di fanciulli iconograficamente identici all’esemplare volterrano, con provenienze da Arezzo (10 exx), Chiusi (2), Radicofani (3), cioè esattamente dallo stesso ambiente del gruppo precedente. Sei statue del gruppo sono di proporzioni naturali⁵¹. Oltre all’Ombra della sera (rapporto di quasi 1:18), esiste un esemplare di 12,9 cm, inseribile nella classe⁵², perché presenta un rapporto di 1:11.

Volterra pare aver costituito un terreno propizio all’affermazione di un gusto che doveva aver incontrato il gradimento dei devoti acquirenti, forse perché da una parte soddisfaceva una loro esigenza e dall’altra veicolava un linguaggio innovativo. Mi pare che la dinamica sia illustrata magnificamente dalla serie dei bronzi della stipe di Docciola, dove il tipo dell’acquaio (*fig. 3 c*), evidentemente espressione di una vera e propria corporazione, è rappresentato da quattro esemplari maschili⁵³. È uno schema che discende da prototipi piuttosto antichi, costituiti da figurine di personaggi maschili nudi, almeno della fine del V secolo a.C., come il bronzo da Monte Capra⁵⁴, e prosegue con la serie delle statuette nella cd. “posa eccentrica” («eccentric variant of the classical pose»⁵⁵, come il *Selvans Tularia* volsiniense⁵⁶, il bronzetto della porta bifora di Cortona e il notevole bronzetto del Museo di Firenze 150, A.10 (*figg. 3 f; 7 g*), che viene riprodotto anche dalle botteghe volterrane nella piccola plastica⁵⁷. Questo schema dovette servire anche a creare l’immagine, tutta locale, dell’acquaio. Dei quattro esemplari pervenuti, tre sono di proporzioni naturalistiche e di dimen-

⁴⁹ BONAMICI 1985, p. 160, n. 213, fig. a p. 155; VON VACANO 1999, fig. 7.

⁵⁰ BENTZ 1992, p. 113 sg., tav. XXXVIII, figg. 210-215. Il tipo ha un precedente verso la fine del V sec. a.C. a Vetulonia, nella stipe di via dei Sepolcri, cfr. BENTZ 1992, p. 85, n. 1, figg. 109-110.

⁵¹ Le proporzioni sono sempre contenute entro il rapporto di 1:10, con misure allineate sullo standard di 3 once in prevalenza.

⁵² TERROSI ZANCO 1961, p. 447; CATENI 1999, p. 41, figg. 34-36; BRUNI 2007, p. 226, fig. 12.

⁵³ Alla medesima stipe o al medesimo ambiente BONAMICI 1985, p. 165, n. 220 e BENTZ 1992, p. 89 attribuiscono anche l’esile bronzetto di una donna con olla in capo (Museo Archeologico di Firenze, inv. 388; BRUNI 2007, p. 226, nota 83), che non ho ritenuto di inserire nelle tabelle, dato che la proporzione richiesta sarebbe raggiunta considerando anche il vaso posto sulla testa.

⁵⁴ CRISTOFANI 1985, p. 271, n. 57.

⁵⁵ BRENDEL 1978, p. 317.

⁵⁶ Che propone lo schema in senso inverso, cfr. BONFANTE 1991.

⁵⁷ BENTZ 1992, p. 98, 18.2.5, fig. 146 (maschile); FIUMI 1976, nn. 42-43, fig. 258 (femminili).

sioni modeste; il quarto (A.9) invece è un bronzetto allungato, con un rapporto di 1:14 ca. Il bronzetto, relativamente gigantesco, alla deformazione aggiunge una accurata realizzazione delle parti più significative della figurazione (ad es. vengono mantenute proporzioni realistiche all'hydria). Il probabile anello di congiunzione tra la serie Monte Capra-*Selvans Tularia* e quella dell'acquiaiolo è rappresentata proprio dal bronzo del Museo di Firenze inv. 150, A.10, di ignota provenienza, ma che potrebbe effettivamente provenire da Volterra (*fig. 3 f*)⁵⁸.

La versione femminile di questo tipo iconografico mi sembra rappresentata dal grande bronzo con immagine di divinità o di devota con offerta animale serpentiforme nella destra, A.4 (*figg. 3 d; 7 f*)⁵⁹, la cui provenienza da Perugia è recente e felice acquisizione⁶⁰. La statuetta, dalla struttura ancora relativamente solida⁶¹, presenta a mio parere nella testa buoni elementi di riscontro con il testé citato bronzo Firenze 150 (A.10) (*fig. 7 g*)⁶².

Nello stesso torno di tempo o poco dopo si può datare il gruppo dei bronzi attribuiti alla stipe di Casa Bianca (Saline di Volterra: A.2-3, B.1; *figg. 2 c, e; 4 a; 8 d*). I due bronzi femminili meriterebbero una analisi che consentisse di superare la tradizionale visione di una dipendenza del bronzo minore da quello maggiore. La grande devota A.2, pur nelle proporzioni molto allungate presenta ancora una solida corporeità nella struttura e il retro è lavorato con una certa cura. Ciò non avviene nella più piccola che presenta anche una sistemazione delle vesti alquanto differente. I loro prototipi sono ancora i modelli diffusi tra Lazio, Etruria, agro falisco e Umbria tra età tardoclassica e protoellenistica⁶³.

⁵⁸ BONAMICI 1985, p. 165, n. 219; VON VACANO 1999, p. 23, figg. 19-21.

⁵⁹ Potrebbe trattarsi anche di una anguilla, come nel caso degli esemplari raccolti da RICHARDSON 1998.

⁶⁰ CAGIANELLI 2002, p. 332 sgg., fig. 7.

⁶¹ Pieghe delle vesti tracciate corsivamente, direi a stecca sul modello in cera piuttosto che a bulino.

⁶² Confronti nella piccola plastica non mancano. Oltre ai due esemplari del Museo Guarnacci citati più in alto (nota 57), particolarmente interessante, assieme alla statuetta dalla stipe vetuloniese di via di Sepolcri, molto asciutta e schematica (CYGIELMAN 1999, p. 59, n. 12), è l'esemplare dalla stipe di Castelluccio La Foce, di proporzioni normali, dato che come il bronzo da Perugia, esibisce nella sinistra una offerta ittica, MINETTI 2001, p. 36, n. 26.

⁶³ Mi sembra innegabile nella maggiore delle due statuette un riferimento a realizzazioni di notevole impegno come la grande statua da Nemi, CRISTOFANI 1985, p. 274, n. 68; BONAMICI 1996, figg. 8-9 o quelle della grandezza di un piede, da Norba e da Orvieto (Fontana Liscia). Il secondo bronzetto ha a mio parere una storia diversa. Un bronzetto del Museo di Volterra può gettare un po' di luce sul problema. La statuetta FIUMI 1976, p. 74, fig. 157 (inv. 58), appare una modesta imitazione della cd. Proserpina del Catajo, riferita a Orvieto e datata nella prima metà del III sec. a.C., cfr. BONAMICI 1996, p. 2 sgg., figg. 1-4. Accanto ad alcune differenze, la dipendenza appare abbastanza evidente. La statuetta è di proporzioni realistiche e di modeste dimensioni. Mi sembra che nella statuetta allungata volterrana (A.3) possa riconoscersi una sua sorda e rozza derivazione; particolarmente significativo mi sembra il dettaglio della mano sinistra che, eccezionalmente nella piccola plastica, trattiene il groppo delle pieghe del mantello. La statuetta, per quanto apparentemente allungata, ha ancora un rapporto pari a 1:10, e a rigore, avrei potuto non inserirla nella lista. La statuetta maggiore è invece il risultato

Il più antico esemplare della serie dei bronzi allungati è per consenso unanime degli studiosi quello raccolto nel santuario di Diana a Nemi, A.1 (*figg. 1 a; 7 a*). Si tratta di un bronzo femminile con alto diadema di notevoli dimensioni (circa un piede e 2/3) che raffigura probabilmente la divinità, datato da Cristofani alla metà del IV secolo a.C.⁶⁴ La posizione stante rigidamente osservata, con le braccia strettamente aderenti al corpo ricorda quella dell'Ombra della sera, ma il tipo non ha molti confronti contemporanei, probabilmente per la sua caratteristica di statua di culto. Molto singolari sono le braccia: la loro forma tubolare e le mani schematicamente accennate con il semplice assottigliamento per schiacciamento della barretta metallica non possono non evocare quelle di alcuni bronzetti italici databili nella prima metà del IV secolo⁶⁵.

Ad una fase precoce va attribuito anche il bronzo da Ancona oggi a Parigi (A.5) (*figg. 1 b; 7 b*). Questa volta la figura diademata (alta oltre un piede) indossa sotto il mantello la tunica e è atteggiata nel gesto della preghiera. Il suo corrispondente tipologico maschile a prima vista può apparire quello rappresentato dalla serie Bentz 31⁶⁶, databile almeno a partire dalla fine del III secolo. A ben vedere però il bronzo, che è femminile⁶⁷, rimanda a prototipi assai più antichi, ancora di età classica, come mi sembra indichino splendidi esemplari datati alla fine del V secolo a.C. o agli inizi del successivo⁶⁸. Il volto dai lineamenti ancora legati a quella tradizione ricorda un po' quello della dea da Nemi, e impone una datazione ancora nel IV secolo. Importante è l'aggancio che il bronzo di Ancona consente tra la più antica statuette da Nemi e il gruppo di quelle che si possono raccogliere intorno ai bronzi da S. Gimignano (A.12) Perugia (A.4), Chiusi (A.7).

I siti di provenienza di alcuni bronzi sono prossimi al distretto umbro, dove la tendenza ad allungare le figure è una caratteristica già percepibile nel V secolo, sia come specifica inclinazione regionale sia soprattutto come risposta a sollecitazioni

di un processo differente: la testa piccola e tondeggiante e l'acconciatura dei capelli mi sembrano in realtà dipendere da un tipo colto come il grande bronzo di Nemi, citato sopra. La veste credo sia invece mutuata da costumi locali, come quello della statuette da Chiusi A.7, un tipo che a Volterra ha generato alcuni efficaci bronzetti di piccole dimensioni e di proporzioni realistiche. Anche la sua cronologia può essere fissata nel corso dell'avanzato III sec. a.C.

⁶⁴ CRISTOFANI 1985, p. 273, n. 67.

⁶⁵ COLONNA 1970, tav. XXVII, nn. 110-111, nel braccio che reggeva lo scudo. Su ciò *infra*. Ancora in quella direzione rimanda la realizzazione dei seni mediante due piccoli rilievi emisferici chiaramente indicati sulla superficie piatta del mantello, una sistemazione che ricorda quella di un'accurata statuette di Menerva proveniente da area umbra, dove i seni sono indicati allo stesso modo sopra la superficie dell'egida, cfr. CRISTOFANI 1985, p. 280, n. 91.

⁶⁶ Cfr. ad es. BENTZ 1992, p. 119, 31.2.3 da Cortona.

⁶⁷ La presenza del diadema mi sembra un dato decisivo per l'attribuzione di genere, anche se nell'abbigliamento non compare la cintura.

⁶⁸ Cfr. in particolare CRISTOFANI 1985, p. 270, n. 51, datato 420-400 a.C.

di marca più meridionale, forse laziale⁶⁹. Forse uno o più artigiani, di formazione umbro-settentrionale possono chiamarsi in causa come responsabili del fenomeno. Su ciò, *infra*.

2. I bronzetti della serie schematica B sembrano nella maggior parte dei casi l'evoluzione geometrizzante dei tipi naturalistici. Essi sono cronologicamente successivi (tab. 2).

| | | | | |
|----|---|---|------------------------|--|
| 1 | Roma, Museo di Villa Giulia, inv. 24480 Offerente con mantello | Saline di Volterra-Casabianca (?) 225-200 a.C. | 40 cm (frammento) | Zanco 1961, n. 6, p. 437 sgg., figg. 11-12 |
| 2 | Roma, Museo di Villa Giulia, inv. 24476 Devoto con mantello e tunica | - 200-150 a.C. | 30,5 cm | Zanco 1961, n. 5, p. 435 sg., figg. 9-10 |
| 3 | Roma, Museo di Villa Giulia, inv. 24478 Aruspice | - 225-200 a.C. | 33,8 cm | Zanco 1961, n. 7, p. 440, figg. 13-14 |
| 4 | Roma, Museo di Villa Giulia, inv. 24479 Aruspice | - 200-175 a.C. | 34 cm | Zanco 1961, n. 8, p. 441, figg. 15-16 |
| 5 | Perugia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 905 Offerente coronato con patera | Caligiana (Perugia) 200 a.C. | 45,5 cm | Zanco 1961, n. 11, p. 448 sg., figg. 23-25 |
| 6 | Perugia Museo Archeologico Nazionale, inv. 716 Schematico a <i>phi</i> | Colle Arsiccio di Magione 225-200 a.C. | 12 cm (frammento) | Zanco 1961, n. 12, p. 452, figg. 26-27 |
| 7 | Leiden, Rijksmuseum Offerente con tunica e mantello, patera e pisside | - 200-175 a.C. | 28? cm | Zanco 1961, p. 455, fig. 29; Bruni 2007, p. 221, figg. 7-8 |
| 8 | Basel, Antikensammlung, già collezione Hess Togato | - 150-125 a.C. | 30 cm | Reusser 1988, p. 96, n. E 130 |
| 9 | Perugia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 716 Schematico a <i>phi</i> | Colle Arsiccio di Magione 225-200 a.C. | 7 cm (frammento) | Maggiani 2002, p. 281, fig. 23, terzo a sin.; Morandini 2012, n. 165 |
| 10 | Perugia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 906 Parte inferiore di lamina con organi genitali maschili | Caligiana (Perugia) 200-150 a.C. | 12,7 cm (frammento) | Zanco 1961, p. 450 sg. |

tab. 2 - segue

⁶⁹ Cfr. COLONNA 1970, p. 109 sgg., nn. 330-333, tavv. LXXVI-LXXVII, con riferimento ai donari allungatissimi in lamina di ascendenza laziale.

| | | | | |
|----|---|---|-----------------------|--|
| 11 | Perugia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 716 Schematico a <i>phi</i> | Colle Arsiccio di Magione 225-200 a.C. | 8,5 cm (frammento) | Maggiani 2002, p. 281, fig. 23, secondo da sin.; Morandini 2012, n. 166 |
| 12 | Perugia, Museo Archeologico Nazionale, s. inv. Parte centrale del corpo a fettuccia con indicazione del sesso e sul retro dei glutei | Colle Arsiccio di Magione 200-175 a.C. | 6,3 cm (frammento) | Maggiani 2002, p. 281, fig. 23, primo da sin.; Morandini 2012, n. 167, tav. XXXIII |
| 13 | Perugia, Museo Archeologico Nazionale, s. inv. Parte inferiore di fettuccia con piedi | Colle Arsiccio di Magione 200-150 a.C. | 7 cm (frammento) | Morandini 2012, n. 168 |
| 14 | Perugia, Museo Archeologico Nazionale, s. inv. Parte inferiore di fettuccia con piedi | Colle Arsiccio di Magione 200-150 a.C. | 5,1 cm (frammento) | Morandini 2012, n. 169 |
| 15 | Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5549 Offerente con tunica e mantello, patera e pisside | - 200-175 a.C. | 26 cm ca. | Colonna 1970, p. 113, nota 78; Bruni 2007, p. 221, nota 87, secondo della lista |
| 16 | Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5547 Offerente con askos (?) e pisside | - 200 a.C. | 20,7 cm | Colonna 1970, p. 113, tav. LXXVIII; Bruni 2007, p. 222, fig. 8 |

tab. 2 - Bronzetti allungati. Gruppo B.

La seriorità del gruppo B, quello con struttura a fettuccia, rispetto al gruppo A, risulta chiara quando si mettano a confronto due bronzi, che dopo una certa titubanza ho deciso di assegnare entrambi al gruppo A, quello ora rinvenuto a S. Gimignano (A.12) (*fig. 1 c*) e quello a Napoli, già collezione Borgia (A.13) (*fig. 2 b*)⁷⁰. Lo schema è molto simile, ma nel secondo la struttura è ormai completamente laminare, le pieghe del pannello sono estremamente semplificate, mentre le gambe sono plastiche e ancora chiaramente percepibili al di sotto delle ginocchia. Anche per esso mi sembra evidente una derivazione dai tipi Bentz 30-31, ma non direttamente, bensì per il tramite di A.13. La via per la estrema semplificazione è ormai spianata. Il bronzo napoletano difficilmente potrà essere più antico degli inizi del II secolo a.C.

Un percorso analogo mi sembra possa disegnarsi per un altro gruppo di bronzetti appiattiti (B.1, 8, 3; 6, 7, 10, 12). Il cd. Hermes della stipe volterrana di Casa Bianca (B.1) (*figg. 4 a; 8 a*) rappresenta un elemento di raccordo tra le due serie. La particolare antichità relativa del bronzo volterrano è a mio parere indicata dal braccio distaccato dal corpo che mantiene una buona volumetria. In questo senso mi sembra abbastanza

⁷⁰ BRUNI 2007, p. 221, nota 87, fig. 9.

vicino all'esemplare a Leiden (B.7) (*fig. 4 b*)⁷¹. Il bronzo presenta anche alcuni elementi iconografici che consentono di inserirlo in un contesto più perspicuo. Si tratta in primo luogo della corona radiata, dipendente dal tipo della corona di foglie di un noto gruppo di bronzi ellenistici; nella stessa direzione rinvia il volto tondeggiante. Poi il mantello, perfettamente intuibile grazie alla cura con la quale ne è realizzato l'orlo, che scende verticalmente dalla spalla sinistra fino all'anca destra, che presenta una schematica, ma chiaramente indicata, ornamentazione. Questi elementi conducono al gruppo 32-33 di Bentz, un tipo nato e particolarmente diffuso in ambito umbro-etrusco-laziale, a partire certamente dall'inizio del III secolo con continuazione fino al II secolo a.C.⁷² Come noto, si tratta di figure di offerenti, talora di alto livello esecutivo, e prodotti in numero assai rilevante, con patera nella destra e pisside nella sinistra⁷³. Il bronsetto attribuito alla stipe di Casa Bianca (B.1) riprende essenzialmente gli elementi del tipo Bentz 32.2, ossia la patera nella destra, la pisside nella sinistra, la corona di foglie, il mantello con *sinus* non interrotto; il volto riproduce sostanzialmente il contorno tondeggiante del modello. La schematizzazione è oltremodo spinta, tanto che ha fatto scomparire l'abbondante capigliatura caratteristica della serie, ma la dipendenza pare certa. La mancanza della tunica consente di circoscrivere la cronologia tra la fine del III e l'inizio del II secolo a.C. La particolare antichità relativa del bronzo 'volterrano' è a mio parere indicata dal braccio, distaccato dal corpo, che mantiene una buona volumetria. In questo senso mi sembra che la statuetta abbia costituito il modello per gli esemplari a Leiden (B.7) (*fig. 4 b*)⁷⁴ e a Napoli (B.15) (*fig. 4 c*), privi della corona, estremamente simili tra loro, che dovrebbero, dato che indossano la tunica, essergli, se pur di poco, successivi. Il bronzo laminare di Casa Bianca sembra aver incontrato successo nel distretto perugino del Lago Trasimeno, dove i santuari di Caligiana e Colle Arsiccio di Magione accolgono molti donari a fettuccia, che sviluppano da una parte il tipo infantile dell'Ombra della sera (Colle Arsiccio, A.14; Colle Arsiccio, B.12), esasperandone le proporzioni, e creano, dall'altra, l'immagine, in parte nuova, dell'altissimo bronsetto radiato oggi a Perugia (Caligiana, B.5) (*figg. 6 g; 8 b*). Il grande offerente da Caligiana, databile non prima del II secolo a.C., veste una tunica con scollo a V⁷⁵, che

⁷¹ BRUNI 2007, p. 221, nota 85, fig. 7.

⁷² BENTZ 1992, pp. 122, 148 sg., 172 sgg., tavv. XLII-XLV. Il tipo di bronzetti con il solo mantello e senza tunica si pone certo nel III sec. a.C.

⁷³ Il tipo è chiaramente creato sotto l'impulso di modelli colti del primo Ellenismo, esibendo essi in molti casi pettinature con *anastole*, sul modello di Alessandro, cfr. BONAMICI 1996, pp. 11-12, fig. 20. Il tipo è il più delle volte privo della tunica, che però compare in alcuni casi con un particolare scollo a V (BENTZ 1992, 32.2.8 e soprattutto Vetulonia, BENTZ 1992, 11.1). Nel tipo 32 riconosco due varianti nel modo di disegnare l'orlo del mantello. Il tipo più diffuso è quello che compare in Bentz 32.2.1, con il lembo arrotolato che scende dalla spalla sinistra con una curva armoniosa fino al fianco destro; nel tipo Bentz 32.6.1, invece questa piega sembra spezzarsi in corrispondenza con il braccio sinistro.

⁷⁴ BRUNI 2007, p. 221, nota 85, fig. 7.

⁷⁵ Come nel "Lare" da Vetulonia, BENTZ 1992, p. 82 sg., n. 11.1, tav. XXI, figg. 105-106, che appare inseribile nel gruppo Bentz 32.2 evoluto; si veda anche quella che veste sotto il mantello il bronsetto B.10.



fig. 4 - Serie B. *a*) B.1, da Volterra, Saline di Volterra-Casabianca (?); *b*) B.7, provenienza sconosciuta (Leida); *c*) B.15, provenienza sconosciuta (Napoli). Dimensioni: circa 1:2,3.



fig. 5 - Serie B. *a*) B.16, provenienza sconosciuta (Napoli); *b*) B.3, provenienza sconosciuta (Roma); *c*) B.4, provenienza sconosciuta (Roma); *d*) B.2, provenienza sconosciuta (Roma); *e*) B.12, da Colle Arsiccio di Magione; *f*) B.10, da Caligiana. Dimensioni: circa 1:2,5.

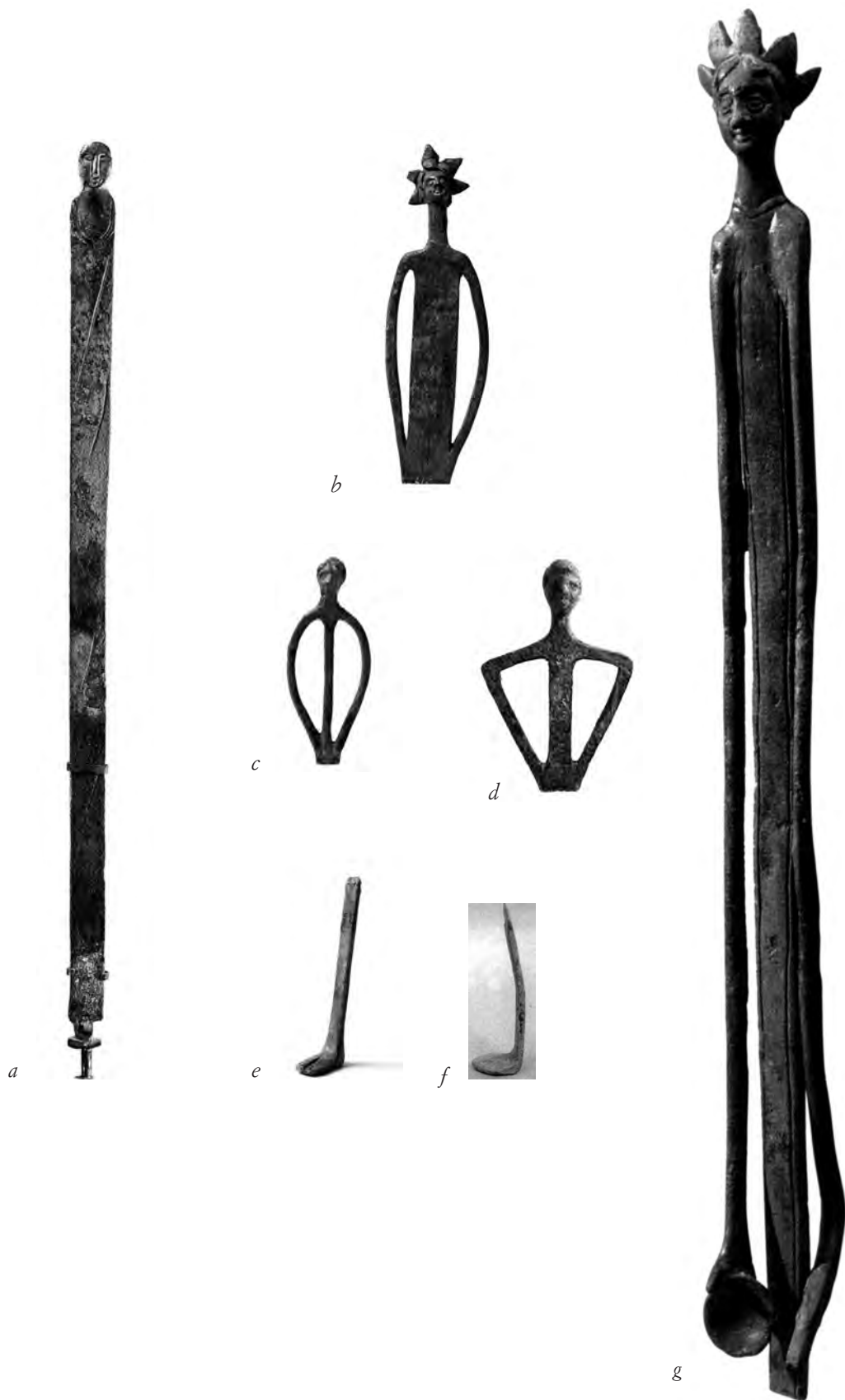


fig. 6 - Serie B. *a*) B.8, provenienza sconosciuta (Basilea); *b*) B.6, da Colle Arsiccio di Magione; *c*) B.9, da Colle Arsiccio di Magione; *d*) B.11, da Colle Arsiccio di Magione; *e*) B.13, da Colle Arsiccio di Magione; *f*) B.14, da Colle Arsiccio di Magione; *g*) B.7, da Capraia. Dimensioni: circa 1:2.

Copyright © Giorgio Bretschneider Editore, Roma, 2021
 Per altre informazioni si veda Studi Etruschi Istituto Nazionale di Studi Etruschi ed Italici

(<https://www.bretschneider.it/catalogo/rivista/10>)

Copia concessa per uso non commerciale.

potrebbe caratterizzarlo come giovinetto. Il volto tondeggiante è simile a quello di Casa Bianca (B.1), dal quale probabilmente dipende, e anche a quelli di molti dei restanti bronzi a fettuccia⁷⁶. A Colle Arsiccio il tipo dell'offerente radiato risente nel volto e nei capelli anche del modello costituito dai bronzi di Torraccia di Chiusi e dell'Ombra della sera (cfr. *fig. 8 c*). In questi santuari sembrano essere stati elaborati più tardi anche tipi originali e quasi esclusivi, con braccia angolate e mani ai fianchi (tipi a *phi*, cfr. Colle Arsiccio B.6, 9, 11, questi ultimi privi di corona) (*fig. 6 b-d*), che forse guardano al tipo Bentz 25 e lo rielaborano in forme geometriche⁷⁷. In un orizzonte cronologico di pieno II secolo si dovranno inserire i rimanenti bronzi a fettuccia, per i quali dovranno di volta in volta cercarsi relazioni e modelli, ricerca che qui non è possibile sviluppare⁷⁸.

Ma per concludere questa sezione bisogna almeno accennare al bell'esemplare del museo di Basilea, B.8 (*fig. 6 a*), una fettuccia perfettamente nastriforme, da cui sporgono piedi schematici e una testa piccola e ovale⁷⁹; la figura è completamente avvolta nel mantello, dal cui bordo superiore emergono solo le dita della mano destra. Si tratta di uno schema ben noto, almeno dai tempi del ritratto di Vel Saties o di alcune belle statue fittili da Lavinio⁸⁰. Ma nel caso specifico il modello di riferimento è probabilmente costituito dai togati, ben rappresentati nel santuario del Pozzarello a Bolsena, datati alla metà del II secolo a.C.⁸¹ Una cronologia che, malgrado la brutalità della semplificazione usata nel bronzo in questione, converrà probabilmente attribuire anche ad esso⁸².

3. Si può ipotizzare che all'origine del fenomeno dell'allungamento della figura umana in Etruria ci siano una o più personalità artistiche di formazione umbro-settentrionale e che l'inizio di questo filone tipologico in Etruria, Lazio e Piceno si ponga intorno alla metà del IV secolo a.C., quando quella produzione italica sembra interrompersi.

L'idea di un artista, formatosi in ambiente umbro settentrionale, dove l'allungamento delle proporzioni e la conseguente deformazione anatomica costituiscono un carattere costante e quasi identitario, che spostandosi lungo l'asse Perugia Cortona

⁷⁶ Ad es., gli aruspici B.3-4, e il giovinetto B.3. Dipendono invece forse da A.6 e A.13 le teste di B.7, B.10 e B.12.

⁷⁷ BENTZ 1992, p. 209 sg., 25.2.3, *fig. 188*; 25.2.6, *fig. 190*. Particolarmente importante BENTZ 1992, n. 25.2.4, *fig. 189*, dato che è coronato e può dunque essere accostato all'esemplare B.6 da Colle Arsiccio.

⁷⁸ In qualche caso, può trattarsi in effetti non di statuette a figura intera, ma di parti limitate del corpo, come sembra di arguire da alcuni particolari, ad es. nei bronzi B.13 e B.15.

⁷⁹ CHAMAY - BOTTINI 1993, p. 255, n. 155, con bibliografia precedente; BRUNI 2007, p. 225 (con un richiamo alla tradizione umbra).

⁸⁰ Cfr. ad es. l'esemplare di grandi dimensioni da Lavinio, TORELLI 1975, p. 182, B1, *fig. 234*. Per Vel Saties, STEINGRÄBER, *Pittura*, *fig. 185*.

⁸¹ BENTZ 1992, tavv. VII-VIII, *figg. 27-38*.

⁸² Il bronzo di Leiden databile nell'avanzato II sec. a.C., malgrado l'assenza della corona, forse dipende dal tipo 33.7, con orlo spezzato del mantello, come nell'esemplare chiusino Bentz 33.6.4.

Arezzo Chiusi e Volterra, abbia conosciuto le principali tipologie della bronzistica devozionale etrusca e le abbia tradotte, una volta arrivato a Volterra, in immagini allungate, reinterprestandole con il suo linguaggio nazionale, non mi sembra del tutto improbabile. Significativo mi sembra il richiamo alla stipe marchigiana di Cagli, dove una serie di figurine di “Marte in assalto” esibisce proporzioni allungate, talora anche estremamente allungate⁸³. Questi bronzi appartengono alla fase più tarda delle produzioni umbro-settentrionali: il dato di riferimento cronologico per l'intero gruppo è rappresentato dalla testa elmata di stile classico, datata al secondo quarto del IV secolo a.C.⁸⁴ Tra i bronzetti della stipe, decisivi sono quelli del “Gruppo Isola di Fano”, in specie le opere dei Maestri A e B, definiti da G. Colonna⁸⁵. Il rapporto che esiste tra questi due artigiani è simile a quello che sussiste tra le botteghe etrusche di figurine devozionali tradizionali e quelle dei bronzetti allungati. Dato un modello colto, probabilmente etrusco (volsiniese?), forse il Marte di Todi o il giovane loricato del Belvedere di Orvieto, in una bottega dell'Umbria settentrionale è stata creata una serie di piccoli bronzi con proporzioni corrette, rappresentata dalla produzione del Maestro B⁸⁶. In questa situazione interviene il Maestro A che costruisce su questo standard iconografico figure molto allungate⁸⁷. Il modo di operare del Maestro A dunque non è molto diverso da quello degli artigiani del Gruppo dei bronzetti allungati etruschi. Fatta salva l'iconografia tradizionale del guerriero in assalto, non solo le proporzioni e l'aspetto generale, ma anche dettagli come l'alto collo lievemente troncoconico, qualche particolare del volto (*fig. 7 c*)⁸⁸, le braccia tubolari e poco articolate, le gambe dalle ginocchia in giù si inseriscono bene tra le peculiarità degli esemplari allungati di area etrusca. La difficoltà costituita dal gap cronologico con gli esemplari etruschi qui esaminati può essere attenuata, considerando che la datazione dei bronzetti umbri più tardi può essere spostata lievemente verso il basso, dato che la corazza a elementi snodati che li caratterizza sopravvive per un certo tempo nel IV secolo, come dimostrano il sarcofago di Torre San Severo (circa 350 a.C.) e la tomba François (terzo quarto del secolo)⁸⁹. E dunque, perché non pensare che un bronzista, cresciuto nella tradizione di questa scuola, abbia intrapreso un percorso al

⁸³ COLONNA 1970, nn. 5, 52, 57, 90, 92-94, 110, 119, 137. Sulla stipe in particolare, BENDINELLI 1920-21. Proporzioni estremamente accentuate presenta il bronzo laminare COLONNA 1970, n. 137, tav. XXXV.

⁸⁴ CRISTOFANI 1985, p. 294, n. 120.

⁸⁵ COLONNA 1970, p. 56 sgg. Un riferimento a questi artisti già in BRUNI 2007, p. 224, nota 93.

⁸⁶ COLONNA 1970, p. 56 sgg., nn. 112-113, tav. XXVIII.

⁸⁷ COLONNA 1970, p. 56, n. 110, tav. XXVIII.

⁸⁸ Cfr. il bronzo del Museo di Firenze 341, dello stesso Maestro A, COLONNA 1970, p. 56, n. 111, tav. XXVII, con le grandi labbra sinuose e gli occhi lievemente inclinati all'esterno, che, malgrado la deformante realizzazione, trovano qualche confronto ad es. nel volto della statuetta da Ancona (A.3). Debbo la eccellente fotografia di *fig. 7 c* alla direzione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Direzione Generale dei musei della Toscana).

⁸⁹ Questo tipo di corazza compare anche su una cista prenestina datata agli inizi del III secolo da COARELLI 1973, p. 281.

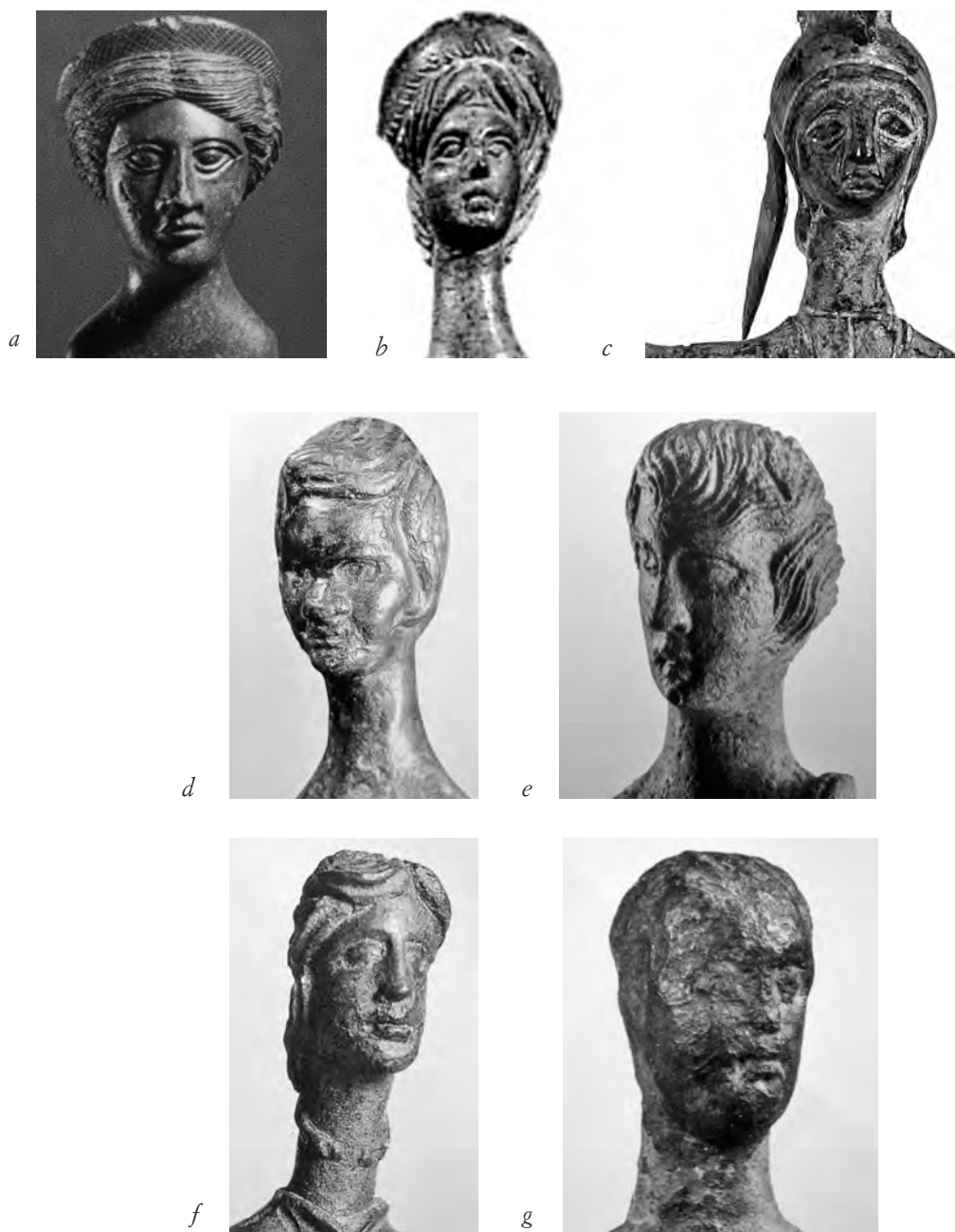


fig. 7 - Serie A. Particolari. a) A.1; b) A.5; c) Firenze, Museo Archeologico inv. 341; d) A.6; e) A.12; f) A.4; g) A.10.



fig. 8 - Serie A e B. Particolari. a) B.1; b) B.5; c) B.6; d) A.2; e) B.2; f) B.3; g) B.4.

di fuori del suo ambiente di origine verso altre regioni dell'Italia centrale. Tenendo conto della cronologia alta dei bronzi di Nemi e di Ancona, questo artista potrebbe aver puntato dapprima verso sud, in direzione del Lazio⁹⁰ e del Piceno, e poi aver guardato all'Etruria settentrionale, facendo perno su Orvieto e risalendo quindi la frequentata via di penetrazione segnata dalla valle del Tevere.

ADRIANO MAGGIANI

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDINI G. - RAGAZZINI S. 2019, *Impasti e ceramiche*, in GIUFFRÈ - TABOLLI 2019, pp. 81-85.
- BARTOLONI G. - BAGLIONE M. P. 1987, *Elementi scultorei decorativi nelle tombe tarquiniesi del primo Ellenismo*, in M. BONGHI JOVINO - C. CHIARAMONTE TRERÉ (a cura di), *Tarquinia: ricerche, scavi e prospettive*, Roma, pp. 233-242.
- BENDINELLI G. 1920-21, *Bronzi votivi italici del Museo Nazionale di Villa Giulia*, in *MonAnt* XXVI, cc. 221-266.
- BENTZ M. 1992, *Etruskische Votibronzen des Hellenismus*, Firenze.
- BIELLA M. C. 2019, *Gods of value: preliminary remarks on religion and economy in Preroman Italy*, in *Religion in the Roman Empire* V 1, pp. 23-45.
- BONAMICI M. 1985, *La piccola plastica*, in *Artigianato artistico*, pp. 157-170.
- 1996, *La Proserpina del Catajo, ritrovata*, in *Prospettiva* 81, pp. 2-16.
- BONFANTE L. 1991, *Un bronzetto votivo da Bolsena*, in *ArchCl* XLIII, pp. 835-844.
- BRENDEL O. 1978, *Etruscan Art*, Harmondsworth.
- BRUNI S. 2007, *“L'Ombra della Sera”: uso e abuso di un'immagine. Alcune considerazioni sul bronzetto volterrano*, in *RassVolt* LXXXIV, pp. 193-233.
- CAGIANELLI C. 1999, *Bronzi a figura umana*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie. Museo Gregoriano Etrusco 5, Città del Vaticano.
- 2002, *Bronzi etruschi a figura umana da Perugia e dal suo territorio nella letteratura antiquaria*, in *AnnFaina* IX, pp. 323-341.
- CATALI F. 1998, *Monete etrusche*, Roma.
- CATENI G. (a cura di) 1999, *Ombre della sera*, Catalogo della mostra (Volterra 1999), Pisa.
- CHAMAY J. - BOTTINI B. (a cura di) 1993, *L'art des peuples italiqnes. 3000 a 300 avant J.-C.*, Napoli.
- COARELLI F. 1973, *Cista parallelepipedica*, in *Roma medio repubblicana*, Catalogo della mostra (Roma 1973), Roma, pp. 278-281.
- COLONNA G. 1970, *Bronzi votivi umbro-sabellici*, Firenze.
- 1985, *I caratteri costanti*, in *Santuari d'Etruria*, pp. 23-27.

⁹⁰ La statua da Nemi (A.1) unisce una testa con tratti di matrice classica etrusca con braccia assolutamente non naturalistiche, cfr. *supra*, nota 64.

- 1989-90, *Il posto dell'Arringatore nell'arte etrusca di età ellenistica*, in *StEtr* LVI [1991], pp. 99-122.
- CRISTOFANI M. 1985, *I bronzi degli Etruschi*, Novara.
- CYGIELMAN M. 1999, *Vetulonia. La stipe del tempietto di via dei Sepolcri*, in CATENI 1999, pp. 57-60.
- DEVOTO G. 1954, *Tabulae Iguvinae*, Romae.
- DOHRN T. 1960, *Grundzüge etruskischer Kunst*, Darmstadt.
- FIUMI E. 1976, *Volterra etrusca e romana*, Pisa.
- GIUFFRÈ E. M. - TABOLLI J. (a cura di) 2019, *Hinthial. L'ombra di San Gimignano. L'offerente e i reperti rituali etruschi e romani*, Livorno.
- HAFNER G. 1966-67, *Mannes- und Jünglingsbilder aus Terrakotta im Museo Gregoriano Etrusco*, in *RM* LXXIII-LXXIV, pp. 29-52.
- MAGGIANI A. 1992, *Ritrattistica tardo-ellenistica tra Etruria e Roma*, in *Prospettiva* 66, pp. 36-47.
- 1997, *Vasi attici figurati con dediche a divinità etrusche*, Roma.
- 1999, *Per la cronologia dell'Ombra della sera*, in CATENI 1999, pp. 48-51.
- 2002, *La libbra etrusca. Sistemi ponderali e monetazione*, in *StEtr* LXV-LXVIII, pp. 163-202.
- MANDOLESI A. - SANNIBALE M. 2012, *L'ideale eroico e il vino lucente*, Milano.
- MARAS D. F. 2003, *Numismatica ed epigrafia. Nuove osservazioni sulle serie a legenda θ ezi e le θ ez*, in *ScAnt* XI, pp. 403-416.
- MARTHA J. 1889, *L'art étrusque*, Paris.
- MICHETTI L. M. 2019, *Hinthial. Una nuova Ombra della sera: il bronzetto allungato dalla stipe della Torraccia di Chiusi*, in GIUFFRÈ - TABOLLI 2019, pp. 51-58.
- MINETTI A. 2001, *La stipe di Casa al Savio*, in G. PAOLUCCI (a cura di), *Antiche genti di Castelluccio La Foce e Tolle*, Siena, pp. 32-41.
- MORANDINI F. 2012, *Il deposito di Colle Arsiccio di Magione (PG): votivi bronzei figurati*, tesi di specializzazione in Archeologia, Università degli Studi di Milano.
- MORELLI A. L. 2019, *I rinvenimenti monetali*, in GIUFFRÈ - TABOLLI 2019, pp. 108-112.
- PALLOTTINO M. 1971, *Civiltà artistica etrusco-italica*, Firenze.
- PAPINI A. 2004, *Antichi volti della Repubblica*, Roma.
- PARISE N. 1989-90, *Forme e figure del dono nella Grecia antica*, in *ScAnt* III-IV, pp. 103-104.
- REUSSER CH. 1988, *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Etruskische Kunst*, Basel.
- RICHARDSON E. 1993, *The types of Hellenistic votive bronzes from central Italy*, in *Eius virtutis studiosi*, Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Eduard Brown, Studies in the History of Art 43 - Symposium Papers XXII, Washington, pp. 280-301.
- 1998, *The eel carriers*, in *EtrSt* V, pp. 25-36.
- RIIS P. J. 1953, *Introduction to Etruscan Art*, Copenhagen.
- RONCALLI F. 1982, *Un bronzo etrusco della collezione Carpegna nel Museo Profano della Biblioteca Vaticana*, in *Studi Dobrn*, pp. 89-96.
- TERROSI ZANCO O. 1961, *Ex voto allungati dell'Italia centrale*, in *StEtr* XXIX, pp. 423-459.
- TORELLI M. 1975, *Statue fittili votive*, in F. CASTAGNOLI *et al.* (a cura di), *Lavinium II. Le tredici are*, Roma, pp. 181-196.
- (VON) VACANO O. W. 1999, *Riflessioni sulle statuette volterrane allungate*, in CATENI 1999, pp. 12-32.

REFERENZE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 7 c: cortesia Museo Archeologico Nazionale di Firenze.